நுண்கலை
NUNKALAI

533
234

EDITORIAL BOARD MEMBERS

Thirumathi C. K. Gariyali I.A.S.
Chief Editor

Thirumathi Shakuntala Ramani
Editor for English Section

Thiru N. Muthuswamy
Editor for Tamil Section

Thiru S. Nandagopal

Thiru T. R. P. Mookaiah

Thiru R. B. Bhaskaran

Thiru L. Munuswamy

Thiru P. Krishnamoorthi

NUN-KALAI (Contemporary)

Volume II No. 1 **JAN - JUNE 1983**

Contents

1.	Abstract Art in India - A. S. Raman	3
2.	Sultan Ali - an interview by Ulli Beier	10
3.	Acrobatics of the word - G. Aroul	21
4.	Art Events	24
5.	உள் நோக்கிய பார்வையும் வெளி நோக்கிய தேடலும் - ந. முத்துசாமி	26
6.	கலையும் வாழ்க்கையும் - வெங்கட் சாமிநாதன்	31
7.	மனத்திரை - ஜெயராமன்	38

* * * *

NUN-KALAI is a bi-annual art magazine devoted to the art forms of India with special reference to the arts and crafts of Tamilnadu. One issue every year is devoted to Contemporary Art and the other to Traditional Art. Your support to this activity by way of subscriptions and contribution of articles will be most welcome. All correspondence should be addressed to :

The Member Secretary
Tamilnadu Ovium Nunkalai Kuzhu
Government Museum Campus
Pantheon Road, Egmore, Madras-600 008

Annual subscription — Rs. 10/-
Single copy price — Rs. 5/-

COVER PAGE : **SPACE** - Oil painting - 1981. by K. M. Adimoolam

ABSTRACT ART IN INDIA

A. S. RAMAN

ANDRE MALRAUX, during a recent visit to India, made a statement that startled the so-called Indian *avant-garde*. He advised them to go back to folk art. Predictably, they reacted sharply, more in anger than with a sense of hurt pride : evidently they had no identity to protect! They virtually suggested to him : "Mind your business." What they did not realise was the fact that his business was theirs, too. For after all, he is one of the world's leading aesthetes and art historians whose judgment one is free to ignore only at one's own peril.

How would Anand Coomaraswamy have reacted to what is today projected rather militantly as the new art of India? By the way, what is new about something that is at least two decades old in the context of world art? Says Coomaraswamy : "Each race contributes something essential to the world's civilisation in the course of its own self-expression and self-realisation. The character built up in solving its own problems, in the experience of its own misfortunes, is itself a gift which each offers to the world. The essential contribution of India then, is simply her Indianess ; her great humiliation would be to substitute or to have substituted for this own character *(svabhava)* a cosmopolitan veneer, for then indeed she must come before the world empty handed."

What both Malraux and Dr. Coomaraswamy mean is that India is a perennial source of inspiration for a genuinely creative artist. Actually, she has provided the muscle for experimental art the world over. But nationalism can be easily vulgarised into Chauvinism which is the serious artist's greatest challenge. Chauvinism is dangerous, while phoney internationalism is vulgar. Chauvinism was the main cause of the death of the Bengal School which was once the authentic voice of India. If nationalism, when it becomes chauvinism, is bad, internationalism is worse, because, in nine cases out of ten, it breeds bastard modernity, which is neither art nor craft. It is just charlatanism.

At the same time, there cannot be any significant artistic development without a serious confrontation between nationalism and internationalism. In a sense, nationalism and internationalism are interdependent : They are just like the foundation and the superstructure. Good art is a product of a number of influences which are neither exclusively national nor exclusively international : They blend so imperceptibly, so unidentifiably that we cannot tell the one from the other. Which country's art is free from the criss-cross of influences? But there is one substantial difference between the European Post-Impressionist masters and the present Indian *avant-garde* : The Post-Impressionist masters of Europe have drawn freely from the Orient, but they have given back much more than what that they have taken from the East, while the Indian modernists, a very tragic lot, have very little to give to the West. What matters is not the quantum of what one borrows from a foreign country but the quality of what emerges from this confrontation. The modern movement no doubt began in Europe : But it had its roots elsewhere. It was Mexico, Africa and Asia which provided the meaning and momentum for it.

Abstract art is much in vogue these days : It is a status symbol. For a non-figurative canvas, bearing a well-known signature, at once inflates the importance of both the artist and his patron, though, in the latter's scale of values, a Mondrian has no more significance than a movie-star- mistress or a Monte Carlo villa. Abstract art fetches fabulous prices the world over. Even in India, by all accounts, despite the poverty and philistinism of our gallery-going public, Gaitonde, Krishen Khanna, Krishna Reddy and Satish Gujral sell faster than Hebbar, Chavda, Bendre and even Husain.

What precisely does one mean by *abstract art* ? What is the aesthetic sanction behind it? To the layman, rightly or wrongly, more often rightly than not, *abstract art* is a contradiction in terms. "How can art be abstract ?" he asks innocently and incorruptibly. It must communicate, must n't it? The layman claims to be the final arbiter of taste. For he insists that an art form which makes no impact on him is necessarily and naturally ephemeral, however fashionable it may be at a particular moment.

The layman has no authority to accept or reject what he does not understand : He is not intellectually equipped for the purpose. Surely, he cannot rush in where specialists fear to tread, but he should realise that all art, whether abstract or otherwise, is meant for him, essentially and eventually. It, however, does not follow that modern art, whether figurative or non-figurative, is great simply because it is modern that is, simply because it is the product of the efforts of specialists who fancy themselves to be the elite, born to lead their contemporaries rather than follow them. One who chooses to make a serious study of abstract art has to be singularly receptive and perceptive in order to be able to tell the genuine from the phoney. Charlatans, who dominate the scene in India today for various reasons the most serious of which is the absence of informed criticism, take to non-figurative art because they have better chances of survival than the pseudo-academicists who cannot get away with their technical shoddiness and intellectual bankruptcy as easily as the spurious *avant-garde* can.

When does a creative artist choose to go abstract? In the West, normally, at the peak of his career, but, in India, even as a bad student. In the West, abstract art is the result of a historical process. It embodies the very

"FIGURE AU BORD DE LA MER"
OIL PAINTING BY
NICOLAS DE STAEL – 1952

„DEMONSTRATORS" ETCHING
BY KRISHNA REDDY
33 X 43cms – 1968

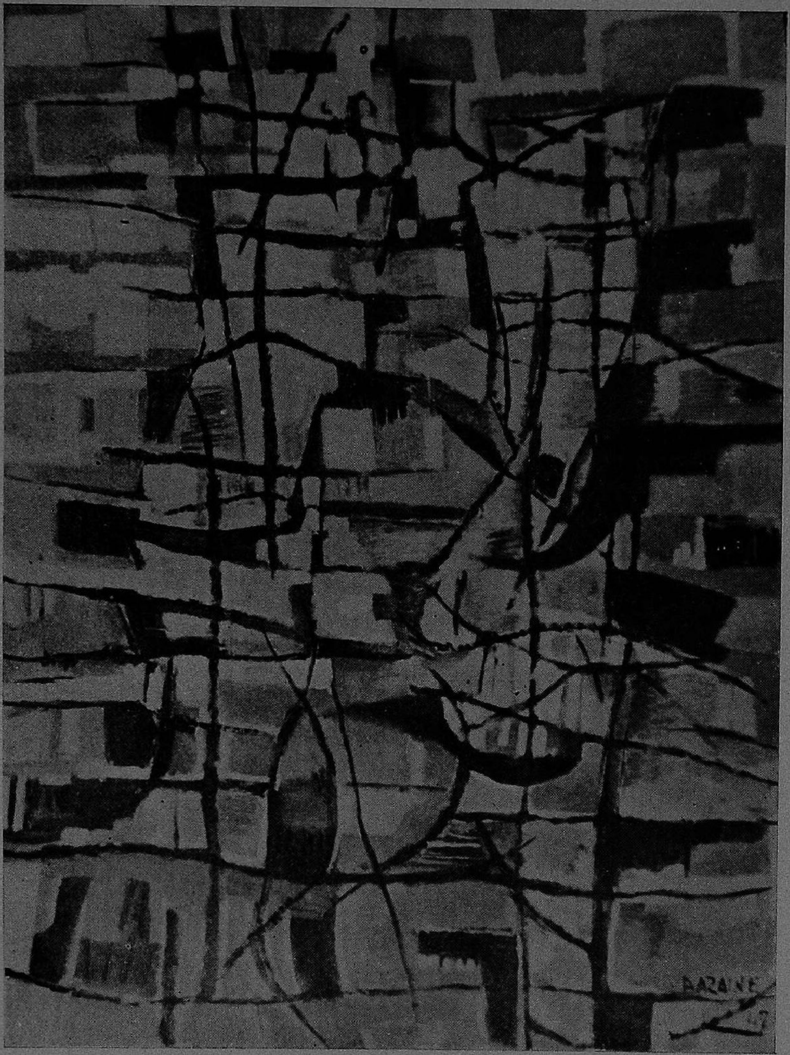
core of cultural ferment that dates from the 15th century. It has, thus, a very strong intellectual base and background. In India, the main source of abstract art is a combination of three *tragic* factors for which the artist himself is wholly responsible. These are : (1) Ignorance (2) Insolence *and* (3) Incompetence. Shall we say, for the sake of *convenience*, the three *I's ?* No wonder that abstract art by Indian artists have so far been inconsequential. They are mostly the works of painters and sculptors who have neither intuition nor intellect. They flirt with this *ism or that, because they are determined* to emancipate themselves from God knows what. From the cramping impact of the academic discipline? When did they ever come under this healthy influence? The question of their liberation, in my opinion, does *not arise*.

Indian abstract painters, indeed, have serious problems, and these are of their own making. For, while in the West abstract art is the final stage of a responsible artist's *development, in India it is the first and last* stage of a cheeky charlatan's manipulation of a *mannerism* which he hardly understands in the right spirit and in the correct perspective. *However slick* his work may seem, one can never respond to it because of its vacuity. For he is content to communicate *not* through the medium of a relevant idiom but through the mechanism of a dead cliche. Bad abstract *art is much more despicable than bad academic* art, because it is not only pretentious but humiliatingly imitative, too. Incompetent and insincere modernists have an advantage *over their counterparts* among the traditionalists, because their canvases are in great demand for reasons of snobbery and speculation. Walter Pach, *the* author of that fascinating book. *Ananias The False Artist,* denouncing imposters who are more numerous among abstractionists than among academicists employs an invective which is particularly relevant to the mess that is modernity Indian *style*. He says : 'Without the school-taught ability to copy *nature*, without even the academic formula for design and colour, the counterfeit art of the modernist camp followers is about the poorest thing in the whole scale. It usually *avoids* cheap sentiment, but cheap aesthetics is just as futile. Its one chance for acceptance lies in the *snobbism* that swallows the rubbish of the so-called *moderns because it looks different from* the bad things of the old school. One more chance for Ananias to mislead artists and public."

The distinguished art historian, Ernst Gombrich, commenting on the snob *value* of abstract art, deplores in cynical terms thus : "Admittedly, *there is a brighter* side to the situation. In a society where art has lost so *many* of its former functions it might not be the worst if it retained atleast this use as a badge. After all, it is not the badge of a bad alliance. In the complex *constellations of this* world of ours the room with these abstracts is likely to witness *and* encourage the most stimulating conversations, least trammelled by *prejudice and intolerance*. It will *invite* exploration, experiment, and that tolerance for non-conformist views which is the most precious heirloom of the Western World. As long as both the extreme Right and the extreme Left attacked it, *one* felt *in* honour bound to stand by it."

Now let us turn to the minority of *significant non-figurative artists* in India to whom painting is visual music. It is always the *decisions and discoveries* of the dedicated few that shape the destiny of *humanity. There* are, among the Indian modernists, a handfull of disciplined and responsible *painters* and sculptors to whom abstract art has been a serious *challenge. Let us leave* out the demented artists and concentrate on the truly

"FREEDOM OF THE SOUL" OIL PAINTING BY VIDYA BHUSHAN 183 cms X 122 cms



"LUNE ET OISEAU DE NUIT" OIL PAINTING BY JEAN BAZAINE-1947

dedicated ones. An artists work, these passionate lovers of the Indian *elan* and the modern idiom rightly maintain, can never endure unless (1) it has its inspiration and imagery rooted in the past, whether recent or remote (2) it is technically impeccable. (3) it derives from his own vision, experience and sensibility and has built-in elements of thesis antithesis and synthesis, and (4) it has a enuinely spiritual core which imparts to it the authority of a testament, re-establishing firmly and irrefutably fundamental human values which eventually set the tone and tenor of a cultural endeavour.

A serious artist takes to abstract art for a number of reasons. First, intellectually it is more satisfying than figurative art because of its succintness, suggestivity, symbolism and sophistication. Secondly, its technique is more demanding, because of its emphasis on extreme simplifications of line, colour and design.

It is said that the famous American abstractionist, Joseph Alber, uses about seventy shades of yellow and makes on the spectator as many degrees of emotional impact! I remember seeing a canvas by Alber at a gallery in New York which I thought was unique. At first sight, it was a large, luminous patch of black. But, on closer inspection, the blacks were no longer blacks : What I saw in their place was a visual symphony in blues and greens at their subtlest.

It is imperative that a non-figurative painter should first move from the known to the unknown and then back to the positive known of his own discovery, because art, in its finer aspects, is essentially assertion, not negation. It is obvious that one cannot succeed as a protagonist of abstract art, unless one achieves a high degree of professional expertise, backed by intellectual refinement. After all, it is more difficult to know what to eliminate than what to include. What else is an abstraction, if it is not nothingness at its most provocative and stillness at its most eloquent?

Thirdly, as a corollary, it follows that an abstractionist enjoys untrammelled freedom which his fierce self-discipline and sense of identity make him act with caution, discretion and responsibility. Only a master can be free, not a servant. Naturally, the rebel artist has ample scope for uninhibited self-expression through the medium of which he evolves his own myths and symbols. Fourthly, in the context of spiritual values, abstract art, being uncompromisingly austere, imparts a new dimension to his vision. For he at once finds himself involved in a reinterpretation of fundamentals. He formulates a new language of colours and planes through the medium of which he states the profoundest of truths. He has none of the distractions which a representational artist, engaged in copying Nature, has to accept with resignation. It is correct to say that a figurative painter is concerned primarily with a mere reproduction of facts, while his non-figurative confrere concentrates on a transmutation of facts into truths. Lastly, abstract art enables one to exploit the potentialities of one's medium to the maximum extent on the plastic plane. No wonder that colours at the touch of the abstractionist's brush sing hymns. The subtle harmonies of an abstract composition, executed with skill and sensibility, are best described as visual music,

SULTAN ALI

AN INTERVIEW BY ULLI BEIER

U.B. The critic S.A. Krishnan has described your earlier work as "...extensions of tribal fear, superstition and belief in the surpernatural..." I find this comment surprising, because your paintings have always struck me as being extremely peaceful. Even that very first painting I bought from you, which represents Daitya Kala, the spirit of evil... I have been living with it all these years and inspite of the image its radiation is peaceful.

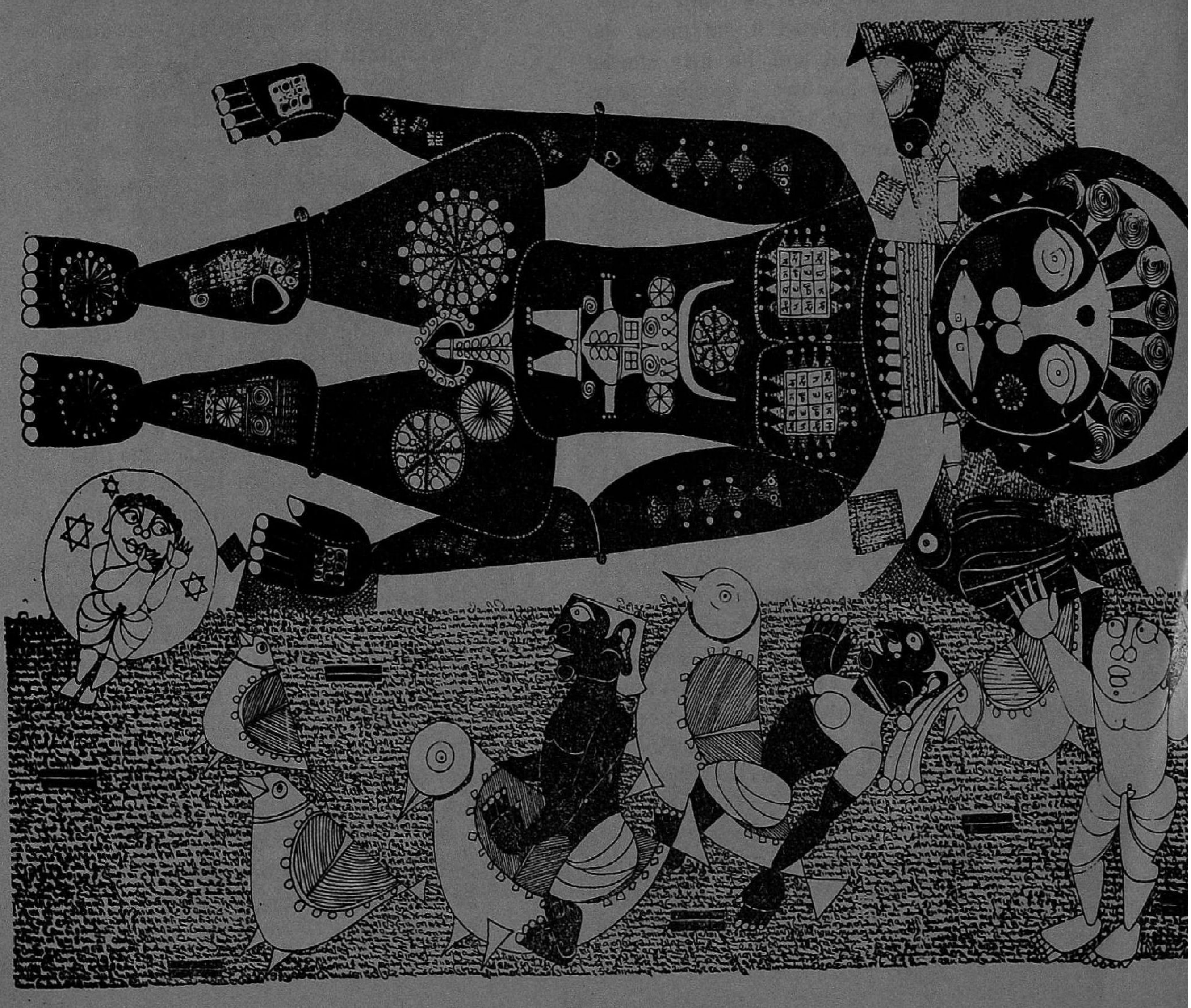
S.A. You see, Daitya Kala is a Shiva; the Lord of the Universe. He has a variety of manifestations, just as we human beings have different manifestations too. I may be very peaceful now, but other times I may be very worried. One minute I may be smiling the next minute I may be gloomy. This is what we are made of; different gradations and varieties. Similarly this Lord Shiva, the Lord of the Universe: he has a number of manifestations and that Daitya Kala is a manifestation of evil: he wants to kill people. But at the same time, when he is in a good mood, he pleases everybody. So the *personality* that is depicted, is essentially a *great* personality, but that particular aspect may be destructive. And then again this painting is a personification of one's inner self, one's identity; one's personality is definitely reflected in one's pictures. Therefore, whatever one may try to paint, there is that concept. You may paint a man with large horns and huge eyes and huge teeth and so on - which may immediately give you the impression that it is something fearful - but it is not that. After some time it is not that; that is because the personality of the artist is asserting itself.

For example: there may be an artist who is physically extremely slim and may appear weak, but yet his painting is extremely powerful; and that is what I noticed actually in the work of Raza. You see he is very slim, but his work is strong, powerful, vibrant - that is because his inner being is strong.

U.B. In an earlier conversation you once said to me that your academic training has been an impediment to you - rather than a help. In what way did the rigidity of your training restrict you?

S.A. Well, you see, you were a painter and you dabbled about in your own way. Then you entered the college and there was this rigid discipline; specially in those days - in British times. You must do this from such a time to such a time; you must study anatomy; you have to study certain ways of composing a picture; it was *constant*! For six years one had to go about doing all those things. In the end the training obstructs you, it stands between you and your imagery. You may have your ideas and your imagination but still yet, when it comes to setting down things on paper, your anatomy training gets in your way.

"CHANDRA-DEVATA". INK DRAWING BY SULTAN ALI. 22" X 15"-1974. COURTESY: IAN BAUNE, PAPUA. NEW GUINEA.



Because memory is such a subtle thing, it *sticks*, you know, for ages and ages; there are certain things that stick in your mind till you die.

U.B. Yet some people don't seem to be affected by their training; I am thinking of Ramanujam for example.

S.A. Yes, that is very true ! And I admire him for that. He was very good at art school; he did every thing he had to do; for example the life model, the portrait class - he did it ! He completed the whole course. But the point is this : once he completed it, he threw the whole thing out and he just started working on his own. And he had so many things to tell in his pictures - he never planned a painting. He just went on developing it. He used to make huge drawings, much larger than my own. He used to sit on a box and the paper was so large, he folded it over several times and started working at one end ; then he folded up the side he had completed and went on rolling and working the next part. He had forgotten all they ever told him about composition at the college !

U.B. The late Ramanujam was a very introverted painter; he was constantly telling stories - but he was telling them to himself alone ! His method of painting was as unique and as strange as his personality. Can you describe *your own* work process? I know that most artists don't like to analyse this. But perhaps you can just tell me what the *activity* of painting means to you......

S.A. Painting is *"ananda"* - bliss !

This is very important, you know, because today there are so many factors disturbing the artist: there is the economic factor; he has to work to make two ends meet; he has to sacrifice all the minor things in life.

But one of the most beautiful things in painting is the *process itself.* The process is the most important thing. The moment the painting is finished, there is a snap in the meditation-then you and the painting become two different objects. But when you are in the process of painting, you are in a process of meditation. Meditation does not necessarily mean that you sit down with folded hands and legs and with your eyes closed. Meditation means that you are totally involved with the thing you are doing-*deeply* involved. Then a stage comes when you are deeply engrossed; so much engrossed that you dont think of colours and things like that. Your hands automatically reach for the tubes; your hand automatically mixes the shades of paint that you want to apply. *That process is intense meditation.* And when an artist is in that state-there is no difference, between the painter and the painting. Now that state is the state of *ananda*-bliss. This intense satisfaction and pleasure you get-it happens when the painting begins to unfold itself . . . . you are working, and at the same time you are watching how the things are developing. There is no question of thinking: "there is a fault here"; or " I'll have to darken this or lighten that " - that is a very mediocre state; may be at the beginning of the painting. But that state of *ananda* is a state where you are watching - and its just coming ! With intense ease, its coming : that is the state of *ananda.*

DRAWING BY K. RAMANUJAM

U.B. Do you ever find that some paintings simply are not "coming"? That you have to reject a painting ?

S.A. Yes, it can happen. It may be good-but for *you* its not satisfying.

U.B. Would you paint it out ?

S.A. Oh no, just reject it for some time. After some time, after you have painted something else, you look at it and you see what is wrong with it and you go on with it again. That's why I always like to spread a few pictures while I'm working. I mean finished pictures.

U.B. To create an atmosphere ?

S.A. Yes, it *gives* me. You see the whole human process is of giving and taking ; in different forms and on different levels. You see, we have to take energy from the sun. Similarly for an artist - a creative human being. He must always be in the process of assimilating; looking at things and assimilating them and then bringing them out on your own canvas in a fresh way. The mind is such a thing that it is always acquiring new experience. So looking at my paintings: at one stage it tells me this much; at another stage when I am looking at it, it tells me much more.

U.B. Some artists tell me that once a painting is finished it is dead to them.

S.A. It may be that they are keen to start something new, but *definitely there is a connection*-because we are all in the process of growing. So one painting is very insignificant doesn't mean anything. But thirty or forty paintings - they mean something.

U.B. Until recently your work has been associated with a particular kind of imagery that was inspired by Indian folk art: bulls, birds, snakes, gods and demons were images that people had come to expect in your work. How did you first get this particular inspiration? When did it happen?

S.A. It was after my academic training. At that time I was very confused and it happened particularly because the country itself was in a confused state, when British rule was coming to end, and there was the crisis of independence. It affected all of us artists.

After seven or eight years I began to settle down and I began to work; but the predominant influence still continued; that is, the British works of art. They started dominating the art scene and at the time Bengal school was also on a downward spin. All that was working on my mind till I came - in 1950 - upon the works of Verrier Elwyn. The reproductions he chose and which he published, they attracted me very much because of their spontaneity. There was a certain vigour in their work. I could definitely see that the people who created those works - for what reasons I did not know - may be for ritual reasons - but behind the works they created, there was energy, there was force. That force and energy attractcd me.

Then I said to myself: look, here is a folk artist, one who never had any training; and yet one sees in their work so much of power. Can I not take inspiration from these works - which are so chaste; which are so pure. Instead of running after different sources, which are more second hand, which are so

weak. But here, there is so much spontaneity... and that is how the process started. And then I even went to a place called Bastar and saw how the people lived and saw the original works.

So that was the beginning of my change, and that is why I have always been depicting, though in various forms- *energy*, as the main factor in my works. The bulls, the evil spirits and the snakes ... these were all different thoughts, but essentially it was energy that was projected.

U.B. Did you read a lot about Hindu religion and mythology at that time? Or were these symbols simply part of your upbringing? For example : the bull that became so much associated with your pictures; would you have grown up with a notion of what the bull represents in various Indian traditions ?

S.A. Not much. I realised that the bull was supposed to be Ananda, that it was the vehicle of Lord Shiva - but that's the explanation given in books. But to me, it went beyond that. It was to me a very powerful animal, an animal that depicted energy for me... and even if one were to look at a bull - in reality also - its a very powerful *animal* ! In fact I think that even an elephant, next to him, looks very gentle and rather docile and very obedient. But a real well grown bull looks very powerful...

U.B. These symbols seem to have satisfied you for twentyfive years or so ... then suddenly the familiar images dropped out of your paintings. They became more abstract, more philosophical, perhaps. Your critics seemed upset about the change. They could not understand the meaning of the change and seemed irritated at having to redefine and reinterpret your work. Yet none of them, as far as I can see, has taken the trouble, to *ask* you about it. Why do *you* think, the change has occurred and what does it mean to you ?

S.A. It *occured to me from time to time that* I had done enough work with these human figures and animal figures and so on... and I was realising that *energy* was something that had always attracted me: and that I attracted energy in a variety of forms; lions as a *symbol of life, and things like that*, Now *why don't I come directly to the life itself*, why should I superimpose other forms; why must I do that, why not eliminate that form, and take the form that I really want to express; the form I am really concerned with; take it *direct, instead of superimposing a lion* or a bull. That's how these thoughts occurred to me at that time and that's how I gradually gave up these figures. And then I began to depict this *yoni*, which is the symbol of life. It is through this symbol, that the energy comes out; *life* comes out through this symbol, this *yoni*. The life that comes from this symbol is energy, but as soon as life comes out *there is an obstacle;* there is an immediate obstacle, which the life begins to face. You must have seen those white lines going across the grey pictures : these white lines symbolise the obstacles to life; and then these script forms symbolise that there is already wisdom in the word; a wisdom that has been contributed by various lives; a variety of wisdom has been stored in this world, Now when life emerges, it is expected that you don't become mediocre, but that you develop

the life in such a way, that you acquire and accumulate as much wisdom as possible; and that you too contribute to the wisdom before you go from this world.

So be worthy, make your life worthy of that.

Now this symbol of life : there is a variety of ways in which I represent it - just as I used to have a variety in representing the bull.

Now these script forms, they are not legible. They are merely forms that suggest that there is a script,

U.B. Since you have reduced your paintings now to the one basic theme, I imagine that you cannot title them any more.

S.A. It is true, it has come to that. But in fact for the purpose of cataloguing it is necessary. There is something or other one has to say......but it is now very difficult to title a work.

U.B. Yet one could say that in some sense all these paintings I have seen today, this orange one here, the blue one and all the grey ones are all explorations of the same theme.

S.A. It is true, yes.

U.B. You have explained why you gradually dropped your familiar images, but why, in the end, did you drop the colour?

S.A. Well, this is also something that went through my mind for a long time, and I said : what is colour......? Sometimes it so happens that one gets lost in colour ; so this other thing that I want to emphasise is getting lost.

These grey paintings are not really repetitive. The basic shape appears in a variety of forms—but there are other things. I want to emphasise a kind of tone ; a division of tones. I want to create an atmosphere, so you must stand back and look at it for some time......instead of getting lost in beautiful colours, you know. This is what I have been watching. A lot of people come and get lost in the beauty of colour : they are not looking at the form, they are not looking at the shape, they are not looking at the arrangement of the painting—they only admire the beautiful colours.

In fact, once I painted two paintings : same thing, same form. I painted one in grey ; but I kept them for quite a long time in my studio and used to place them before an audience ; they went on looking at the colour. They say, this has beautiful colour or this thing blends with that, you know, so beautifully it blends ! But they see nothing beyond the colour. I go on questioning them; they don't answer to the *content*, they don't *think* about anything but colour. Then I thought, why not deviate from this colour; why not have a *natural* colour. And then when I began to show works in this grey colour, they *like* it. One very important thing came out : when I showed this grey colour the reaction of the mind was *enquiring*. What is this sign ? And what are these white stripes ? They want to find out now.

In other words : colour takes away so much of your attention, that is why I feel that some of these artists became almost monochrome; in fact Panikers, finest works were absolutely monochrome.

"AKASH". SULTAN ALI. OIL ON CANVAS 83 X 92 cms.-1978

U.B. My immediate reaction to these pictures was that they were religious pictures, like shrines in front of which one has to meditate. They are not things to enjoy quickly. You have to sit down in front of them and contemplate them like an icon.

S.A. It is true. Because you see all the while apart from this physical object, like the painting which we are looking at, there is this strong assertion of the artist's personality behind that... and he is also a deeply religious person. And of course, as Dr. S. Radhakrishnan said : "The purpose of art is to elevate the human spirit..." this is essentially *atma samskriti* the *refinement of the soul.*

Refinement of the soul! That is very important. That can come when we see such beautiful things as paintings; beautiful poetry. Because the basic function of creative art like that is to elevate our human spirit.

Now behind this painting my personality is being very strongly presented. That is why you had a current feeling. That is how my paintings are : even in an exhibition : nobody can just walk away like that. No ! He will have to stand before the painting and look at it. It is not like some of the Western work with gimmicks. This work will make one stand !

U.B. This is why I was annoyed with this critic, who treated your work like a kind of experiment, almost like saying : 'Sultan Ali has found himself a new gimmick, lets see where it leads him ... ...'. He refused to recognise, that the change in your work was the result of a deep philosophical or religious concept.

S.A. Some critics nowadays seem to object to art with a religious content. They seem to think it is something not 'modern'. A Canadian critic said to me: 'I find that most artists in India seem to do religious paintings Why don't you paint your actual environment as Bhupen Khakhar does.' Then I said : I am very well acquainted with Bhupen, he is a very good friend of mine. Then I said, I am not able to understand your point, when you say "environment". What sort of environment do you mean? My immediate environment ? Like Bhupen has painted a person who sits on the road, who repairs bicycles, and when the tyre gets punctured he attends to it ? A man who is vulcanising, and things like that. And then there is a barbershop—do you mean to say that is the environment ? Is it that you mean we should paint like illustrators ? Is it the barbershop, or a man going to the market, or an executive standing in front of his car and a bungalow with a briefcase ? These are the direct environmental objects. But there is something else also. You are thinking in terms of a very limited environment. But there are things which are beyond that. What do you think my painting is about ? This has to do with *life,* life itself ; from where it comes and how it develops and what are its various forms and how they are related. Then I explained to her what the script forms mean and why I developed those white lines, what they represent. And she said 'this is a marvel ! And I said : that is what it is. Visually this is different from Bhupen Khakhar who has put it very obviously.

U.B. There are numerous artists, and I am not referring here to Bhupen, who depict their immediate environment, in order to give their work an Indian content or Indian flavour. And that brings us to the difficult question, that is being asked so much in this country: what is an "Indian artist?" Since when have Indian artists begun to call themselves Indian? To what extent have Indian artists merely become part of some mainstream of International art?

S.A. That is a very difficult problem for an Indian artist. Western Art of the last seventy years has created a very strong visual vocabulary. And these visual vocabularies have had a very strong impact on some of these Indian artists. Up to 1947, when we were under British rule, they used British methods of teaching art in our colleges. When we became independent, we came into contact with other nations—we have had cultural exchange programs. Then what happened was that Indian artists started to get this visual vocabulary directly from the exhibitions from books and from films. So their art became more and more derivative. But then in such a transitory period this was bound to happen. And some artists—not all—were constantly looking for something new, that they could introduce into their work. But there were others who felt—we have done enough of this derivative work. Now it is time that we must think and ponder what we have been doing. Can we assimilate still further? Or can we *also* introduce something of our own. Our tradition reaches thousands of years back, and it would be foolish to copy it, but could we take something from that collection of vocabularies? If we have taken from the West surely we can also derive inspiration from our own art? Still, it is a very complicated problem for an Indian artist; because India is a country that has assimilated a variety of traditions and a variety of civilisations and varieties of cultures: Persian culture is here, Greek culture is here, British culture is here; and so many other minor cultures are related here. And then we are involved in our religion: religion as a series of mythologies which are visually illustrated in sculptures and paintings. So what an Indian artist has to do today, is to find out where he stands; he doesn't want to be like some other artist; he wants to project *his* personality; he wants people to be able to say: well here is an *Indian* artist and his work looks like that! It is a difficult and very complex problem and it still preoccupies some of the serious artists very much and it still confuses many artists today......

U.B. Perhaps this time of uncertainty, of doubtful values also has a positive element to it. Perhaps it is only in times like this, that artists like Ramanujam or Nek Chand, of the Chandigarh Rock Garden can operate. When traditional culture was intact such artists might have been considered mad; or at least their work would have been considered an absurdity: something without a function in society; something that was neither commissioned by a Rajah nor did it fulfill an acknowledged religious function. The British too, would not have allowed him to do it: they would have told him he had no permit, or he was defacing the countryside... When Indian traditions were still intact it would have been possible for people to say of Ramanujam or Nek Chand 'this

is not Indian art' or even 'this is not art' and everybody would have agreed on that. But now, not even you can define what exactly is 'Indian'. While nobody knows where exactly he stands, these unusual personalities get their chance ! Whereas before, when society was certain of its values, they might not have been able to do their work...

S.A. They would'n have dared! You see, this traditional society, was a very closed society. Look at the building of a temple: There were very rigid rules ; because every creative work, whether painting or sculpture was based on a specific *shastra*. The great *gurus*, the important sculptors, for example, contributed to this *shastra* from time to time. For example : a king must be represented in this way ; a god in that way ; the attendant of the god must be represented in another way again. The gatekeeper of the temple must have his own characteristics. A god may only be carved by a *guru* who had already achieved this or that. A younger artist was not allowed to carve a god, but he could carve the gatekeeper. All these were strict rules, that had to be followed exactly. Then there were the technical prescriptions : in this figure, the distance from the nose to the hair must be such ; the distance between the eyes was fixed precisely. When a goddess was represented, she had specific proportions ; but her servant had different proportions. In other words, all sculptures had to be created according to the *shilpi shastra*. Today, art is individual and has been liberated from all these things. Music and dance have not developed away from tradition to the same extent. When a man plays an instrument, he has a certain *raga* and he must perform within that order. But in the visual arts, a man may follow his inspiration alone. What impresses me about Ramanujam was that inspite of his strict training and even though some people claimed he was abnormal - he was clearer in his thinking than any of us. Because he was able to follow his instructions at art school for six years; but when he finished, he *forgot everything* - he threw the whole dead weight over board!

U.B. He was uncompromising!

S.A. That's exactly what I admired about him. And if one looks at his works : those are really very personal works. That takes us back to the question we were discussing before : what is Indian? What is Indian in Ramanujam's pictures? There are fairies, dresses are very unusual - there are strange buildings - and he portrays himself dressed as a cowboy and wearing that peculiar cap - it is not Indian at all ; and yet you could say immediately : this is not Western, this is a painting that was made by an Indian !

U.B. It is very pure.

S.A. Yes, it is very pure. It is a true work of art, that reflects Ramanujam's own personality. His own thinking is very clearly projected. There isn't any school. Then what is the meaning of all these Schools, these various trends we are talking about? What are they? And at the same time these are works that could only have been done by an Indian, but there is nothing specifically 'Indian' in them. Then what is all this debate of ours on 'Indian Art'?

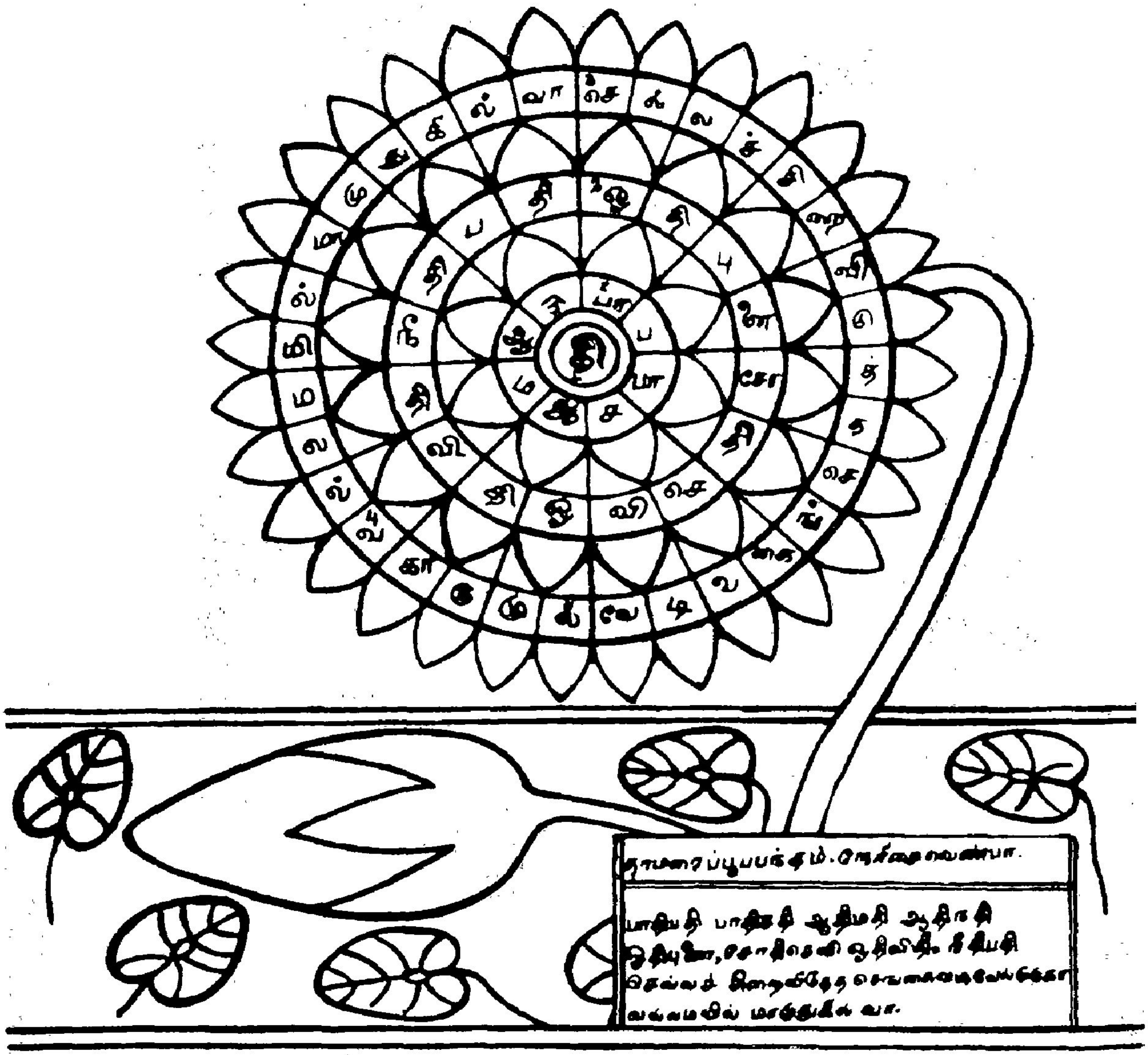
ACROBATICS OF THE WORD

G. AROUL

Oral poetry in India has a long and unwritten tradition. A valuable part of the classical Indian Poet's education in the golden ages of Tamil and Sanskrit literatures consisted in memorizing things noble from those who could impart them. Then came the age of immortalizing writings on palm-leaves and other materials that led to the preservation of the spoken word.

Once literature developed in South India, bards and troubadours began to vie with court poets, aristocratic composers of verses, princes and rich grain-merchants. The immense wealth of the medieval monarchs and and their chieftains attracted the starving poets to their doors. This created a circle of sycophants around the affluent who were profusely praised in verse and in line. A subtle and minor group of versifiers, tired of verbal innovations and metrical disciplines but gifted with dexterity in calligraphy and mental jugglery, invented the two-dimensional poem that can be read and, above all, seen and admired as an object of art. This genre was perhaps born of poverty and distress and not because of any real urge to create things different. Picture-poetry is a combination of various elements of beauty and poise, acrobatics and line-work, art and trickery, mathematical precision and projection artfully chosen visual equivalents of sonorous verse. It was promply dismissed as "non-poetry" by the majority of the poets who could not claim such randomness of vision and virtuosity and whose rigid approach to the Muses did not allow them to leave the prison-house of classical traditions. While the "picture-poets" (chittira-kavi) made mental gymnastics and "drew" their poems to praise their refined and affluent patrons for a handful of gold (or even an elephant or an acre of land), the traditional poets called them freaks or upstarts.

However, it is needless to say that the picture-poems demanded a greater subtlety of the mind, a keen sense of aesthetic representation and flexibility of diction as well as originality from their creators. Their real dimension was not only that of expressing their eulogies in poetic form, but also doing so in a way that will be both unique and beyond plagiarization. The ideas were stimulating and inimitable, though they were on cryptic



THE LOTUS VERSE : SUNG BY POET ABDUL GAFOOR SAHIB IN 1907 WHEN HE WAS HARDLY 20 YEARS OLD BEFORE AN ASSEMBLY OF POETS IN MADURAI. ON HEARING THIS THEY CONFERRED UPON HIM THE TITLE "AASU-K-KAVI".

(EXTEMPORE POET)

formulas from the ancient Tamil texts on figures of speech (rhetorics). Many attempts in picture-poetry were known to have been made successfully in the Tamil country but collections of such verses may be found only among individuals and perhaps in temples.

Dandialangaram, which is a treatise on "Poetic Ornamentation" presents an array of mental excercises in this field of literature. It belongs to the 11th century A.D. The possibilities in this domain of poetry are amply explored in this work and they are manifold; poetry can be presented in all its spatial dimension like, lines intercepting each other at many points and making diverse forms like, a chariot, a complex arrangement of eight serpents, a running water scene, a square kaliedoscopic structure with portals opening from all sides and many others. Since their real nature is both poetic and graphic, it will be necessary to see them rather than read about them. In these lyrical ideograms, the poets of Tamilnadu had broken the shackles of classical poetry and the monotony of the written word expressed always in a horizontal left-to-right plane. Besides, they also composed verses to be read without touching of the lips, or to be read by touching of the lips on alternate syllables.

Picture-poetry is a challenge to the versatile and is a monument of dissent to the old styles of rigid versification and treatment of themes.

Poet Abdul Gafoor Sahib, who was also a mathematician, an astrologer and a composer of religious hymns had made some striking contributions in his "Garland of Picture Poems". His knowledge of the Tamil classical tradition and the previous attempts in this field made him transcend them and offer more complex and provoking forms without loosing sight of the verbal intricacies of the poem. His universal outlook, artistic vigor and mental prowess are blended in his works, in equal measure.

An orgy of colour and thought lines and philosophical speculations, dissents in form and presentation form the classical tradition, condensed speech interwoven with graphic manifestations and mathematically calculated syllables, the works of Abdul Gafoor Sahib are a feast for the eye.

Parallel thoughts appear sometimes in places and persons unknown to each other and separated by the walls of space and time We are reminded of Guillaume Apollinaire and his "Calligrammes" (composed between 1912-1917) in which he displays a brilliance of style in his "ideogrammes". These were a curiosity for the European intellectuals and Apollinaire seems to have indulged in it wholeheartedly as Tagore did with his doodles. In contrast to Apollinaire, we cannot call the doodles of Tagore as picture-poetry since they were not deliberate attempts but "children of chance". They have something of a dark cloud passing through the skies of poetry and painting.

On other shores. we find Juan Jose Tablada, the Mexican poet who is better known for introducing "haiku" style in Spanish, as an exponent of this art. Some of his attempts published recently in "Poesia en Movimiento" an anthology of poetry compiled by Octavio Paz and others, are both concise and expressive as his own "haikus" in Spanish. Nevertheless, his flexibility in handling the essence of poetic thought with precision and wizardry, is marked by its simplicity; the Tamil versions of poet Abdul Gafoor are inimitable in their complexity. In Tablada, it seems that the form is more significant than the juxtaposition of the words and so his synthesis of the word with its form is an admixture of the inspiring and the naive.

Courtesy: *Art in India Today*

ART EVENTS

The Tamil Nadu Oviam Nunkalai Kuzhu successfully launched the Art Masters Orientation Course for a period of 21 days at Trichy, in July 1982, and at Madurai in September 1982. At the end of the each course an exhibition of the works created by the art masters during the course was exhibited. This year the artist's camp of the Kuzhu was organised at Kodaikanal in September, 1982. The camp was attended by well known artists from Tamil Nadu as well as from other states. The exhibition of the art works created during the artists camp was arranged at Madurai in collaboration with the Madurai Museum in October, 1982. Under the Inter-State exchange of art exhibition programme an exhibition of art from Orissa was arranged jointly by the Tamil Nadu Oviam Nunkalai Kuzhu and Orissa Lalit Kala Akademi at the Lalit Kala Akademi, Regional Centre Madras, for a period of one week from 18th October. The Sixth Annual Exhibition of Art of the Kuzhu was inaugurated by his Excellency the Governor of Tamil Nadu, on 11th November 1982, at the Lalit Kala Akademi, Regional Centre, Madras. During the inauguration of the exhibition, awards were distributed to artists under Professional Category and Students Category. For the first time, this year some of the private companies like Camlin, came forward to give awards to the artists in their name.

In 1982, with financial assitance from the Tamil Nadu Oviam Nunkalai Kuzhu, Thiruvalargal P. Perumal, M. K. Muthuswamy, Mohan Kalyani, M. Velauthan, Thota Tharani and P. S. Nandhan arranged their One-Man shows at Madras on different dates.

The Chitrakala Akademi, Coimbatore arranged its fifth annual exhibition of art at Coimbatore for a period of one week from 23rd September 1982.

An exhibition of Paintings on Aluminium by G. S. Shenoy, (Karnataka artist) was arranged by Alliance Francaise of Madras during October 1982.

A symposium on the Development of Art consciousness and the role of exhibitions was arranged by C. P. Art Centre on 4th December 1982 at Madras. Eminent artists, art critics and art authorities participated in the above symposium.

AAJ and Rajasthan Lalit Kala Akademi jointly arranged an exhibition of paintings and drawings at the Lalit Kala Akademi, Regional Centre, Madras from 20th December 1982.

Smt. C. K. Gariyali I. A. S. inaugurated the One-Man Exhibition of Multi-faceted colour photographs of the Indian panaorama by Sri Partab Butani of Bombay, at Lalit Kala Akademi, Regional Centre, Madras on 25th December 1982.

The Tamil Nadu Arts and Crafts Association arranged a drawing and painting competition at Chingleput on 27th January 1983. In connection with the Centenary Celebration of Poet Subramania Bharathiar, the Government Museum, Madras arranged an exhibition at the Centenary Exhibition Hall of the Museum. The Exhibition was declared open by Chairman, Tamil Nadu Legislative Council on 12th February 1983.

Max Mueller Bhavan of Madras arranged the Third World Exhibition of Photography and an Exhibition of German Paintings at the Lalit Kala Akademi, Regional Centre, Madras during the middle of February 1983.

State Bank of India arranged an exhibition of paintings and sculptures by Thiruvalargal Santhana Raj, Viswanathan, Vidya Shanker, Gangatharan, Rengarajan, Natarajan and Sundram, at Kumbakonam Vijayaragavachariar Hall, from 26th to 28th February 1983.

''......தமிழ் நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழு, ஓவியம், சிற்பம் ஆகிய கலைகளைப் பேணி வளப்பதற்கு, அரசினால் அமைக்கப்பட்ட அமைப்பு. அதன் தலைவர் என்ற முறையில், நமது பாரம்பரிய ஓவியங்களையும், சிற்பங்களையும் இன்றைய ஓவியங்களையும், சிற்பங்களையும் பற்றி மக்கள் நல்ல முறையில், தங்கள் ரசனையை வளர்க்க வேண்டும் என்பது எனது அவா. இதற்கு, இக்கலைகளைப் பற்றிய அணுகுமுறை நுணுக்கங்களை, மக்கள் அறிய வேண்டிய அவசியம் கருதி, குழுவின் மூலம் இந்த 'நுண்கலை' என்ற பருவ கால இதழ் வெளிக் கொண்டுவர படுகிறது.

''நுண்கலை, கலை ரசனையை வளர்க்கவும், இக்கலைகளில் ஈடுபட்டுள்ள கலைஞர்களைப் பற்றி அறியவும், உறுதுணையாக இருக்கும் என்று நம்புகிறேன். இவ்விதழ் மூலம், தமிழர் கலை மேலும் மேம்பட வாய்ப்புண்டு என்பதனை சுட்டிக் காட்டி கலைஞர்களும், கலை ரசிகர்களும், இதனை நல்ல முறையில் பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டுகிறேன்.''

செ. அரங்கநாயகம்
கல்வித்துறை அமைச்சர்
தலைவர்
தமிழ் நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழு

உள் நோக்கிய பார்வையும் வெளி நோக்கிய தேடலும்

ந. முத்துசாமி

1982 டிசம்பர் ஒன்றாம் தேதி லலித்கலா அகாடமியில் நந்தனின் சிற்பக்காட்சி ஒன்று தொடங்கிற்று. ஐந்தாம் தேதி வரையில் தொடர்ந்தது. அதைக் காண வந்தவர்கள் எல்லாம் அங்கே கண்டது அநேக முகங்களை. தங்களைச் சுற்றி நின்று கண்டவர்களின் முகங்களைத் தவிர சுவரில் மாட்டியிருந்த முகங்களை அவர்கள் கண்டார்கள். அவை முகமூடிகள். சுட்ட மண் சிற்பங்கள் அவை. அவை முகமூடிகள் என்றாலும் முகங்களே. மனிதன் முகங்களை அணிந்து கொண்டிருக்கிறானா அல்லது ஒரே முகத்தோடுதான் பிறந்தானா என்ற சந்தேகத்தைத் தூண்டுகிற சிற்பங்கள். பிறந்த முகத்துக்குள்ளே பாவ மாறுபாடுகளால் தோன்றும் வேறுபாடுகளின் சாயல்களை முகமூடிகள் என்றுதான் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. ஒவ்வொரு முகத்திலும் இந்த முகமூடிகளைக் கண்டு கொள்ள முடியும். தேடுகிற கண்களுக்கு அவை காணக் கிடைக்கின்றன. அப்படிக் காணக் கிடைப்பவை வெளிநோக்கிய தேடலில் கிடைக்கின்றனவா? இல்லை; உள்நோக்கிய பார்வையின் மூலம் கண்டு கொள்ளப் படுகின்றனவா ?

அந்த சிற்பக்காட்சி தமிழ்நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழுவின் பண உதவியின் மூலம் சாத்யமாகியிருந்தது. ஆனால், அதற்கு இரண்டு மாதங்களுக்கு முன்பு இப்படியொரு கண்காட்சி சாத்தியமாகுமா என்ற நிலைமை நந்தனுக்கு உருவாகியிருந்தது. அப்போது அவர் தனியார் ஒருவருக்கு உலோகத் தகடுகளால் ஆன சிற்பம் ஒன்றை செய்துதருவதாக ஒப்புக்கொண்டிருந்தார். அது ரூ 21000.00 மதிப்புள்ள வேலை. அதைத் தவிர வேறு ஒரு நிருவனத்திற்கும் ரூ 10000.00 செலவில் சிற்பம் ஒன்றைத் தருவதாகவும் ஏற்பாடாகியிருந்தது. அவை அவருடைய கலைப்பட்டறையில் தயாராக இருந்தன. முன்னது தனித்தனி அங்கங்களாக இணைத்து ஒன்றாக உருவாக்கப்பட வேண்டிய கட்டத்தில் இருந்து கொண்டிருந்தது. அந்த வேலையைக் கொடுத்தவர் அவற்றை வந்து பார்த்த பின்னர் அவற்றை இணைத்து ஊதி ஒற்றைச் சிற்பமாக உருவாக்க வேண்டும். அவர்கள் வருவதாக நாள் குறிப்பிட்டிருந்தார்கள். அந்த நாளுக்காகக் காத்துக்கொண்டிருந்தார் நந்தன். ஆனால் அவர்கள் வருவதற்கு முன்னதாக அவருடைய பட்டறைக்குத் திருடன் வந்து விட்டான். அவன் வந்துவிட்டுப்போன மறுநாட் காலையில் அவருடைய பட்டறை காலியாகியிருந்ததைக் கண்டார் நந்தன். வெளிதேசங்களில் ஓவியங்களும் சிற்பங்களும் களவாடப் படுவதைப் போலவா அவை களவாடப்பட்டிருக்கின்றன?

"MASK" — TERRACOTTA — P. S. NANDHAN

"RIDER"
TERRACOTTA
SCULPTURE BY
P. S. NANDHAN

அல்லது நம்முடைய கோயில்களில் சிற்பங்கள் களவாடப்படுவதைப்போல அவை களவாடப்பட்டிருக்கின்றனவா? ஆமாம் என்றால் ரொம்ப நல்லது. நமது தேசத்தில் நவீன கலைப்பொருள்கள் களவாடப்படும் அளவுக்குப் பிரசித்தமாகியிருக்கின்றன என்ற அர்த்தம் தொனிக்கத் தொடங்கி விடுகிறது. இது வரவேற்கப்படவேண்டிய ஒன்றுதான். அந்த நிலைமை உருவாகும் போது அவை களவாட படாமல் காப்பாற்றிகொள்ளும் முன்னேற்பாடுகளோடு நாம் இருக்கலாம். ஆனால் இங்கு களவாடப்பட்டது உலோக மதிப்பிற்காக. அதனால் தான் போலும் நமது பத்திரிகைகள் இந்த செய்தியில் வாசகச் சுவாரஸ்யம் இருப்பதாக எண்ணவில்லை என்று தோன்றுகிறது.

ஒரு கலைப்பொருள் உலோக மதிப்பைத் தாண்டாத சூழ்நிலை ஏன் இங்கு இருந்துகொண்டிருக்க வேண்டும்? திருடர்கள் அல்லாதவர்களுக்கும் ஒரு நவீன கலைப்பொருளை கலைமதிப்போடு காணக்கூடிய சூழல் இங்கு இருந்துகொண்டிருக்கிறதா என்றால் இல்லை என்றுதான் பதில் வரும். அநேகமாக எல்லோரும் எல்லாவற்றையும் வெளியிலேயே தேடிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். உள் நோக்கிய பார்வையில் காணக்கூடியவற்றின் ரூபங்கள் எல்லாம் வெளியில் இருக்கவேண்டியிருக்கிறது அவர்களுக்கு. ஆனால், ஒரு கலைஞன் வெளி நோக்கிய பார்வையில் கிடைத்தவற்றை உள்நோக்கிய தேடலில் வேறு விதமாக அடையாளம் கண்டுகொள்கிறான். அந்த அடையாளங்கள் வெளியில் இருக்கவே செய்கின்றன. அவன் காணும் அடையாளங்களை காணக்கூடிய பார்வையாளருக்கு அவை கலைப்பொருள்களாகத் தென்படுகின்றன. வெற்று உலோக மதிப்பைத் தாண்டிய சிற்பங்களை அவனுல் அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடிகிறது.

களவுபோன சிற்பங்களைத் தேடினார் நந்தன். அவை கிடைத்தன. ஆனால் அவற்றை உருவாக்கச் சொன்னவர்கள் வந்து பார்த்து செய்தியறிந்து அந்த வேலையை இனிமேல் செய்ய வேண்டாம் என்று சொல்லிவிட்டுப்போன பிறகு அவை கிடைத்தன. ஆனல் சிற்பங்களாக அல்ல; இணைக்கப்படாத சிற்பத்தின் அநேக அங்கங்களாக அல்ல. அவை தட்டி நசுக்கப்பட்டு காயலான் கடையில் போடுவதற்கு உகந்த உலோகங்களாக ஆக்கப்பட்ட ரூபத்தில் அவை கிடைத்தன. மனச் சஞ்சலத்துக்கு

"HARBINGER". By P. S. NANDHAN

ஆளாகியிருந்தார் நந்தன். இனிமேல் செய்வதற்கு ஒன்றுமில்லை.

தமிழ்நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழுவின் உதவி கொண்டு ஏற்பாடு செய்ய இருந்த சிற்பக் காட்சிக்கான காலம் நெருங்கிக்கொண்டிருந்தது. நஷ்டப்பட்டிருந்த நந்தன் இனி உலோகத் தகடுகளைக் கொண்டு சிற்பங்களைச் செய்வதற்கான நேரமில்லை. மனமும் இல்லை. ஆனால் அந்தக் காட்சியை எப்படியாகிலும் நடத்திவிட வேண்டும் என்ற வேகமும் மனதில் தணியாமல் இருந்துகொண்டிருந்தது. இந்த இக்கட்டில் கையைப் பிசைந்து கொண்டு உட்கார்ந்து கொண்டிருந்தார். பிசைதல் என்ற தொழிலில் தொக்கி இருக்கும் அர்த்தம் மனதில் உறைத்திருக்க வேண்டும். உடனே அவர் மண்ணை எடுத்துப் பிசையத் தொடங்கிவிட்டார். மண்ணைப் பிசைந்து உருவங்களைக் காண்பது அவருக்கு புதிய தொழில் அல்ல.

கைகள் மண்ணைப் பிசைகின்றன. கைகளுக்குள் உருவங்கள் நெருடுகின்றன. உள்ளே மனமும் பிசைகிறது. கைகள் பிசையும் அந்த மண்ணுக்குள் கைகளில் நெருடிய உருவங்களைத் தேடுகிறது மனம். ஏற்கனவே சஞ்சலப்பட்ட மனம். களவாடியவனை அடையாளம் கண்டுகொள்ளத் துடிக்கும் மனம். அவனோ ஜன சமூகத்திற்குள் ஒளிந்து கொண்டு விட்டான். இந்த மனதைக் கொண்ட கைகள்தான் மண்ணைப் பிசைகின்றன. மண்ணைப் பிசையும் கையில் உருவாகும் உருவங்கள் எல்லாம் முகங்களாக உருவாகின்றன. அநேக பாவங்களில் உருவாகின்றன. சாதாரண மனிதன் உருவாக்க முடியாத உருவங்களில் அவை உருவாகின்றன. ஆனால் அவனால் சாதாரணமாக அடையாளம் கண்டுகொள்ளக் கூடிய உருவங்களாக அவை உருவாகின்றன. அவன் அதிசயித்து பிரமித்து நிற்கத்தக்க வடிவத்தைக் காட்டும் உருவங்களாக உருவாகின்றன. ஒருவன் கையில் பிடித்து முகத்தின் முன் நிமிர்ந்துப் பார்த்த கண்ணாடியில் தோன்றும் பிம்பங்களைப் போன்று இருக்கின்றன அவை.

கண்ணாடி முன் தோன்றும் முகத்திற்கு அநேக சாயல்கள். அநேகமாக அவை உணரப்படாமலே போகின்றன. அங்கு கண்ணாடி மனமாக பிரதிபலிக்கத் தொடங்கி விடுகிறது. கண் முன் திரை விழுந்திருக்கிறது. மனதிற்குள் விழுந்த திரைதான் அது. அதை விலக்கிப் பார்க்கத் தெரிந்தவருக்கு தன் முகச் சாயலில் தனக்கு அறிமுகமில்லாத பகுதிகள் புலப்படத் தோன்றும் என்றே தோன்றுகிறது. அவற்றை சிற்பங்களாக உருவாக்கியவன் கலைஞன் ஆனதால் என்னதான் கோபம் இருந்தபோதிலும் தண்டிக்கத் தூண்டும் உந்துதல் அற்றுப்போய் தான் கண்ட ரூபத்தில் மகிழ்ந்து எல்லாவற்றையும் மறந்து மன்னிப்பு என்பதற்குக் கூட இடமில்லாமல் ஒரு மனதின் கற்பனை வடிவங்களாக அவை உருவாகி விட்டன. எனவே, எவரும் தானே தன் முன் பிடித்துக் கொண்ட கண்ணாடியில் காணும் சாயல்களாக அவை இருக்க உகந்த எளிமையும் கபடமற்ற தன்மையும் கொண்டவைகளாக உருவாகி விட்டன. மனதிற்குள்ளே உலோகத் தகடுகளால் செய்ய நினைத்திருந்த எண்ணம் அடிப்படையில் இருந்துகொண்டிருந்தால் அவை மண்ணிற் செய்து சுடப்பட்டிருந்தும் கூட தகடுகளை வளைத்து உருவாக்கும் உருவங்களைத் தங்கள் தோற்றங்களாகக் கொண்டு விட்டன.

அந்த வடிவங்களில் இந்த மண்ணின் வாசனை வீசுகிறது. கிராமக் கோயில்களில் சுட்டு நிற்கும் உருவாரங்கள் அவருக்கு ஒரு மரபைக் கொடுத்திருக்கின்றன. அதன் நீட்சியாய் நீண்டு தன் கற்பனை ஆற்றலிலும் சுயத்தன்மையிலும் வேறுபட்டுக் காணத் தோன்றுகின்றன. உலக உருண்டையின் எந்த ஒரு பகுதியிலிருந்து எந்த ஒரு பிடி மண்ணின் மணத்திலும் இதன் வாடையின் சாயலைக் காண முடியும் என்பதைப் போலவும் அவை தோற்றம் கண்டு விட்டன.

கலையும் வாழ்க்கையும்

வெங்கட் சாமிநாதன்

சுமார் இருபது வருடங்களுக்கு முன், 'சரஸ்வதி' என்ற இலக்கியச் சிறு பத்திரிகையில், க. நா. சுப்ரமண்யம் ஒரு கேள்வியை எழுப்பினர். இதை நான் சொல்ல, நீங்கள் கேட்கும்போது, இக் கேள்வி, இந்த சம்பவம், ரொம்பவும் சாதாரண மான, உப்புச் சப்பற்ற ஒன்ருக ஒலிக்கிறது; தோன்றுகிறது. அப்படித்தான் அந்தக் கேள்வி எழுப்பிய, அல்லது எழுப்புவதில் தோல்வியடைந்த, எதிரொலியும், ஆயிற்று.

அந்தக் கேள்வி மிக அடிப்படையான, மிகவும் சக்தி வாய்ந்த கேள்வி. நம்மிடையே எத்தகைய சக்தி வாய்ந்த கேள்வியும், அநேகமாக அடிப்படை யான கேள்வி எதுவும், நமது சமீபத்திய பழமையை, அதன் மதிப்புகளையும் மரபுகளையும் தகர்க்க விழை யும்எந்தக் கேள்வியும், எதுவுமே நடக்காதது போல, சிசுஹத்தி செய்யப்பட்டு, மரணித்து விடுகின்றன. க. நா. சு.வின் கேள்விக்கும் அதுதான் நிகழ்ந்தது.

கேள்விக்கு வருவோம். க. நா. சு. கேட்டார். திருக்குறள் இலக்கியமா? - இல்லை என்ருர். நமது சூழலையும், இலக்கிய, கல்வி, சமூக, மரபு ஆகிய அத்தனை சூழல்களையும், நமக்குச் சொல்லிக் கொடுக்கப்பட்டு, ஒரு வலிய தீர்மானத்தோடு, மத உண்மையைப் போல நம்பப் பழகியிருந்த நம் நம்பிக்கைகளையும் கொண்டு பார்த்தால், அந்த நம்பிக்கைகளின் அஸ்திவாரத்தில் எழுந்த நமது மதிப்புகளைக் கொண்டு பார்த்தால், இந்தக்கேள்வி 'திருக்குறள் இலக்கியமா' என்ற கேள்வி, 'இல்லை' என்ற அதன் உட்கிடை ஒரு அபச்சாரம். Heresy, குற்றவாளி கழுவேற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனல் நாம் கழுவேற்றுவதில்லை. இப்பொழுதெல் லாம், உதாசீனப்படுத்துகிறேம். கழுவேற்றுவதை விட, உதாசீனப்படுத்துவது அதிக பாதுகாப்பானது, வம்பற்ற சமாச்சாரம்.

திருக்குறள் இலக்கியமல்ல என்ற அவர் சொன்னதற்கு, க. நா. சு. தந்த காரணங்கள்,

ஒன்று : திருக்குறள் சொல்வதெல்லாம் வெறும் maxims, maxim of morals, moral maxims என்றுமே இலக்கியமாகாது:

moral maxims, நீதி போதனைகள் வாழ்க கைக்கு வழிகாட்டியாகும். திருக்குறள் தமிழ் வாழ்க்கை நெறியைத் தருகிறது என்பதெல்லாம், வெறும் பேச்சு. பிரஸங்கத்திற்கு மேற்கோள் காட்ட பயன்படலாம். வாழ்க்கைக்குப் பயன்

படாது. நீதி போதனைகளால், திருக்குறளால் என்றுமே வாழ்க்கை திருந்தியதில்லை.

பின் இலக்கியம் என்றால் என்ன? இதற்கு க. நா. சு. விளக்கம் தந்தார். உணர்ச்சிகளை ஏழுப்பி சமனப்படுத்துவதுதான் இலக்கியம். இதைத் திரும்பச் சொல்ல வேண்டும். **உணர்ச்சிகளை எழுப்பி சமனப்படுத்துவதுதான் இலக்கியம்.**

உடனே, வீறுகொண்டு, பதட்டம் மிகுந்து, திருக்குறளின் காமத்துப் பாலிலிருந்து ஒன்றிரண்டு, குறட்களை வீசி, இதில் உணர்ச்சிகள் இல்லையா என்று வாதுக்கு வர சிலருக்குத் தோன்றலாம். அதுவல்ல விஷயம். பொதுவாக, தலைமுறை தலைமுறையாக, திருக்குறளில் நாம் பெற்று வந்திருப்பது என்ன? எக்காரணங்களைக் கொண்டு அதை இலக்கியம் என்று மதித்துப் போற்றி வந்திருக்கிறோம் என்ற அந்த மதிப்பீடுகளை நாம் மனதில் கொண்டால் அந்தக் காரணங்கள் க. நா. சு. எது இலக்கியம் என்று சொல்கிறாரோ அந்தக் காரணங்களாக இல்லை. எந்தக் காரணங்களுக்காக திருக்குறள் இலக்கியம் அல்ல என்று க. நா. சு. சொன்னாரோ, அத்தக் காரணங்களுக்காகத்தான் நாம் திருக்குறளை இலக்கியம் என்று போற்றி வந்திருக்கிறோம்.

இப்போதும் நம் இலக்கியப் பார்வை, க. நா. சு. தரும் இலக்கியப் பார்வை அல்ல. சமீபத்திய பழைமை சார்ந்த பார்வைதான். நீதிகள் சார்ந்த, வாழ்க்கை நெறி சார்ந்த பார்வைதான் இலக்கியப் பார்வையாக தொடர்ந்து இருந்து வருகிறது. இது தவறு என்று பலர் வாதிடலாம். இதை இன்னும் சற்று விளக்கமாக பின்னால் சொல்கிறேன்.

இதற்குச் சற்றுப் பின்னால், ஓரிரு வாரங்களுக்குப் பிறகு, டெல்லியிலிருந்து சென்னை செல்லும் வழியில், ரயிலில், பல்கலைக்கழக துணைவேந்தர் ஒருவரை, (அப்போது அவர் துணை வேந்தராக வில்லை). தமிழ் பண்டித உலகின் மேதையும், பழம் தமிழுக்கும் புது தமிழ் இலக்கியத்திற்கும் பாலமாகக் கருதப்படுபவரும், இரு இலக்கிய உலகங்களிலும் கால் வைத்திருப்பவரும், நாவல், சிறுகதை, நாடகம், கட்டுரை, என்று பல துறைகளிலும் பேரும் புகழும் பெற்ற ஒருவரைச் சந்தித்தேன் அவரிடம் இந்த பிரச்சினையைக் கிளப்பினேன். அவர் இலக்கியம் என்பதற்கு தன் விளக்கம் ஒன்றைச் சொன்னார். இலக்கியம் என்பது,

ஒன்று : சொல்திறன், வளம் கொண்டதாக இருக்க வேண்டும்.

இரண்டு : காலம் காலமாக வாழும்

மூன்று : கற்பனைத்திறன்

நான்கு : உணர்ச்சி வெளியீடு

இதெல்லாம் சரி. ஆனால் இவற்றையெல்லாம் சொல்திறன், உணர்ச்சி வெளியீடு, கற்பனை இவற்றையெல்லாம், நாம் எப்படி எடுத்துக்கொள்கிறோம். இவற்றிற்கு நாம் என்ன அர்த்தம் கற்பிக்கிறோம் என்பதைப் பொறுத்து இருக்கிறது. இவற்றிற்கு நாம் கொடுக்கும் அர்த்தங்களைப் பொறுத்து முற்றிலும் நேர் எதிரான புள்ளிகளில் நிற்பவர்களாக நம்மைக் கண்டுகொள்ள முடியும். இவ்வெதிர் எதிரான புள்ளிகளில் நின்று கொண்டே ஒரே இலக்கிய விளக்கத்தை, மேற்சொன்ன நான்கு விளக்கங்களைச் சொல்லிக் கொண்டிருப்பது சாத்யம். சாத்யம் என்ன? அதுதான் நடந்து கொண்டிருக்கிறது இது நாள் வரை.

இதே போலத்தான், நீதி போதிப்பது இலக்கியம் ஆகாது என்ற விளக்கமும். There is nothing moral or immoral in literature. All literature is moral என்பது ஆஸ்கர் வைல்டின் வாக்கு. All literature is moral. எந்த அர்த்தத்தில் என்றால், மனிதனை உன்னதத்திற்கு இட்டுச் செல்வது இலக்கியம். கலை. உன்னதத்திற்கு இட்டுச் செல்வதால், all literature is *moral*. ஆனால் நீதி போதனை இலக்கியமாகாது. நேர் எதிர் கோணங்களாயிற்றா, moral என்ற ஒரு வார்த்தையின் பிரயோகத்தின் ஊடே?

நீதி போதனை வேறு. மனித உன்னதம் வேறு. ஆகவே மனித உன்னதம் என்று பேசும் சந்தர்ப்பத்தில், நாம் all literature is moral என்று சொல்லும் போது பயன்படுத்தும் moral என்ற வார்த்தைக்கு அர்த்தம் நீதி போதனை ஆகாது.

நீதி போதனைகள் சமூக ஒழுங்கிற்காக ஏற்படுத்தப்பட்ட கட்டுப்பாடுகள். அவை eternal truths

அல்ல. சமூக ஒழுங்கு என்றால், ஒரு கால கட்டத்திய சமூக ஒழுங்குகள், அதிலும், ஒழுங்குகள் எத்தனையோ வகைப்பட்டவை. கால நிர்ணயம் கொண்டவை. மனித குழுக்களின் எல்லை நிர்ணயம் கொண்டவை. இந்த ஒழுங்குகள் கால பிரவாஹத்தின் ஊடே காணும் மனித ஜாதி முழுமைக்குமான, ஒழுங்குகள் அல்ல. Universal அல்ல. இலக்கியம், என்பதோ வேறு. அது Universal. அது காலத்தால், தேச வரம்புகளால் மொழி வரம்புகளால் சிறைப்பட்டிருப்பதாகத் தோன்றினாலும், அது தோற்றமே, உண்மையல்ல. இலக்கியம், இவ்வரம்புகளை மீறக்கூடியது. மீறவில்லை என்றால் அது இலக்கியமல்ல. இலக்கியம் எத்தகைய வரம்புகளை, இக்கணத்தில் கொண்டிருந்தாலும் அது Universal தான். ஆகவே இலக்கியம் என்று பேசும் சந்தர்ப்பத்தில், இலக்கியம் காட்டும் மனித உன்னதம், இலக்கியம் பேசும் morals என்று நாம் பேசுகிறோமென்றால், அந்த உன்னதமும் morals ம், சமூக ஒழுங்குக்காக கட்டுபாடுகளாக, நாம் வரையறைத்திருக்கும் நீதி போதனைகளாக இருக்க முடியாது. அதைப்பற்றி நாம் பேசவில்லை. Eternal truths ஐப் பற்றிப் பேசுகிறோம். இந்த Eternal truths இப்போதைய, இன்று நாம் உருவாக்கியுள்ள சமூக ஒழுங்குகளுக்கு, நீதி போதனைகளுக்கு முரண்பட்டதாகக்கூட இருக்கலாம். இம்முரண்களை இலக்கியம் எடுத்துக்காட்டும் அல்லது சுட்டிக்காட்டும். அந்நிலையில் இலக்கியம், ஒரு கால கட்டத்திய பார்வையில், அக்கட்டத்திய சமூக ஒழுங்குகள் நீதிகள் இவற்றின் பார்வையில் Immoral ஆகத் தோற்றமளிக்கலாம். இருப்பினும், அவை Eternal truths பற்றியவை. மனித உன்னதத்திற்கு இட்டுச் செல்பவை.

ஆகவே இலக்கியத்தின் அக்கறை, அதனதன் கால கட்டத்தில் நிலவும் சமூக ஒழுங்குக்கான கட்டுப்பாடுகளைப் பற்றியதாக இராது. பெரும்பாலும் அவற்றை மீறியதாகவே இருக்கும். அது மனித உன்னதத்தைத் தேடிச் செல்வதாக இருக்கும். மனிதாபிமானத்தை விட சர்வ ஜீவ தயைதான் உன்னதமானது என்பார் ஜானகிராமன் இதை இப்போது நமக்கு நினைவுபடுத்தியவர் ஜானகிராமன் என்ற போதிலும் இது இந்திய தத்துவ மரபின், புராண, காவிய, இதிகாசங்களின் வழியாக வந்த சிந்தனை, சமீபத்திய பழைமை அறியாத, மறக்கப்பட்டு விட்ட சிந்தனை இதுவும் ஒரு Eternal truth. மனிதாபிமானம், ஒரு கோஷமாக இக்காலத்தில் ஆக்கப்பட்டுஉள்ளது. இது ஒரு eternal truth போலத் தரப்பட்டுள்ளது. காரணம், இதைப்பற்றியெல்லாம் சிந்திப்பவன், சொல்பவன் மனிதன் என்ற காரணத்தால் அவன் தன்னைச் சார்ந்தே, தன்னைச் சுற்றியே சிந்திக்கும் anthropocentric attitudes காரணமாக Anthropocentrism ஒரு eternal truth அல்ல. மனிதன் தன் பாதுகாப்புக்காக, தனது Survival க்காக உருவாக்கியுள்ள ஒரு கட்டுப்பாடுதான். தர்மம் என்று இதற்கு பெயரளித்துள்ளான்.

இதெல்லாம் போகட்டும. ஓர் கலைஞன், ஓர் எழுத்தாளன், இந்த eternal truths ஐ எப்படி காண்கிறுன் ? அப்போதுதானே அது இலக்கியமாகிறது, கலையாகிறது என்றேம் ? Eternal truths ஐ யார் கண்டார்கள். இலக்கியமும் கலைகளும், தத்துவார்த்த சிந்தனைகளும் அதைத் தேடித்தான் செல்ல முடியும். அந்தத் தேடல், சிந்தனை வயப்பட்ட மனித ஜீவிதம் உள்ளளவும் தொடரும் தேடல். இதுதான் அந்த Eternal truth என்று சொல்ல இயலாத தேடல். தேடலின் வழியில், நீதி போதனைகளையும், சமூக தர்மங்கள் எனப்படும் கால, விட, தேச, குல வரையறைகளுக்குட்பட்ட கட்டுப் பாடுகளைச் சந்தித்து அரசியல் கட்டுப்பாடுகளைச் சந்தித்து அவற்றை, ''இதுவல்ல, இதுவும் அல்ல இதுவும் அல்ல'' என்று சொல்லிச் சொல்லி, புறமொதுக்கி முன் செல்லும், மிகவும் முன் நீண்டு செல்லும் தேடல். இந்திய தத்துவார்த்த மரபில் கூட, இதி நேதி, இதி நேதி' என்றுதான் தேடல் செல்கிறது. 'இதுதான் அது' என்று சொல்வதில்லை இன்னும் அதிகம் மிரட்டினுல், 'நீ' காணும் எல்லாவற்றிலும் அது உள்ளது உன்னிலும், அதை மறுக்கும் உன் சொல்லிலும் அது உள்ளது என்று சொல்கிறது. 'அதுதான் அது அல்லவும் தான்' என்றும் சொல்கிறது. நந்தியையும், கருடனையும், மயிலையும் சேவலையும் தெய்வீகமாக்குகிறது, அந்த சிந்தனை மரபு, எப்போது ? தத்துவார்த்த மொழியில் அல்லாது, அன்றாட வாழ்க்கை மொழியில் வெகு ஜன பாஷையில் பேசும் போது, மயிலையும். சேவலையும் மாத்திரமல்ல பதிந்த பாதங்களையும், குவித்த விரல்களையும், இன்னும், yes லிங்கத்தையும் கூட, கல்லையும், மரங்களையும், நதிகளையும், மலையையும் கூட தெய்வமாக்கியுள்ளது. இது anthropocentrism அல்ல, சர்வ ஜீவ தயை, அது

மட்டுமல்ல பிரபஞ்சத்தின் அத்வைதம், அத்வைதம் என்று நான் சொன்ன மாத்திரத்திலேயே, இதில் ஏதோ சூழ்ச்சி, 'சதி' பிராமணிய will... அது இது ஏதோ இருப்பதாக, canine reflexes வேலை செய்யத்தொடங்கலாம். சிலர் Primary Pavlovian reflexesக்கு ஆட்பட்டவர்கள். சரி, அப்படியானல், நான் Lucretus, Democrtus என்று கிரேக்க தத்துவாதிகளிலிருந்து ஆரம்பித்து ஜெர்மானிய Hegel வரை, எல்லா Monist philosophers ஐயும், முன்னிருத்தி விடுவேன். Lucretusம் Democrtusம் கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு முந்திய, ப்ளேடோவுக்கும் ஸாக்ரடீஸுக்கும் கூட முந்திய, atomic philosophers. Hegel நேற்றைய பிரபஞ்ச அத்வைதி, எல்லாம் ஒரே பிரவாஹம் : தொடர்ந்த பிரவாஹம், நான் பிரபஞ்ச அத்வைதி என்று சொல்லும் போது, மனம் என்ற பிரபஞ்சத்தையும், பொருள் உலகமாக நாம் காணும் பிரபஞ்ச விகாசத்தையும் இரண்டையும் உள்ளடக்கிய அத்வைதம். ஒன்றின் விகாசம் நீட்சி, இது பிரபஞ்சம். மற்றது, பிரபஞ்ச விகாசத்தின் உட்திரட்சி- இது மனம்.

இவையெல்லாம் ஏதோ, அநுபவத்திற்கு அப்பாற்பட்டவையாக மண்ணில் கால் தரிக்காத குணரூப சிந்தனைகளாகத் தோன்றலாம். இவையெல்லாம் அநுபவத்திலிருந்து பிறந்தவைதான். நம் புலன்கள் தந்தவை தான். இன்றைய வாழ்க்கையின் உக்கிர அநுபவத்தில்தான், திரும்பவும் சொல்ல வேண்டும், இன்றைய வாழ்வின் உக்கிர அநுபவத்தில்தான், ஒவ்வொரு கால கட்டத்திய சமூக கட்டுப்பாடுகள், தர்மங்கள், இவற்றை மீறி, வாழ்க்கையின் அடியோட்டங்களை, நிரந்தர அர்த்தங்களை eternal truths காணும் தேடல் தொடங்குகிறது. இவை மனத்தின் பார்வை, தன்னைச் சுற்றியுள்ள வாழ்க்கை, என்ற இவ்விரண்டின் உக்கிரமான, தீவிரமான, ஆழமான ஒன்றிப்பில் பிறப்பது. ''ஒன்றிப்பு'' என்று சொன்னேன். ''இவ்விரண்டின்'' என்று சொன்னேன்- ஒரு சௌகர்யத்திற்காக, இவை இரண்டு மல்ல, ஒன்றியும் அல்ல, இவை என்று பிரிவுபட்டிருந்தவை, என்று ஒன்றியவை என்று எனக்குத் தெரியாது. பார்க்கப்படும் ஒன்று இருப்பதால்தான், பார்க்கும் ஒன்றும் பார்வை என்ற அநுபவமும் நிகழ்கிறது. பார்க்கப்படும் ஒன்று என வாக்கியத்தைத் தொடங்கியதால், பார்க்கப்படுவதுதான் முக்கியத்வம் பெறுவதாக நினைக்கக் கூடாது. இதை ஒரு சாரார் செய்கிருர்கள். சமூகம்தான் எல்லாம், பொருளார்த்த உலகம்தான் எல்லாம் என்ற அதீத முடிவுக்கு எடுத்துச் செல்கிருர்கள். பார்க்கும் ஒன்று இருப்பதால்தான் பார்க்கும் அநுபவம் நிகழ்வதால்தான் பார்க்கப்படுபவை பிறக்கின்றன இதுவும் மற்றொரு அதீத எல்லைக்கு இட்டுச் செல்கிறது. இரண்டுமே, ஒரு நாணயத்தின் இருபுறங்களில் ஒன்றை மறுப்பதாகின்றன. உண்மையில் இவை எல்லாமே, ஒருமை பெற்றவை. ஆனல், ஒவ்வொரு நிலையிலும் இவ்வொருமை உணரப்படாது. பிரிவுகள் செய்து கட்சியாடப்படுகின்றன. தனிமனிதன், சமூகம், என்ற பாகுபாடும், நிகழ்வது பெரிதும் சர்ச்சிக்கப்படும் ஓர் நிலை.

பார்வைக்கும், பார்க்கப்படுவதற்கும் ஒன்றிணைப்பாக உள்ள உக்கிர அனுபவம் தான், அதன் பிறப்புத்தான், இலக்கியமும் கலைகளும். சாதாரண வாழ்க்கை அநுபவத்திற்கும், கலைக்கும் உள்ள வேறுபாடு. அநுபவத்தின் உக்கிரத்தைச் சார்ந்தது. பார்வை தீட்சண்யத்தைச் சார்ந்தது. இந்த தீட்சண்யம் தான், eternal truths-ன் தேடலாகக் கிடைக்கிறது. இந்த தீட்சண்யம்தான், நீதி போதனைகளை, அவ்வக்கால தர்மங்களை சமூக கட்டுப்பாட்டுக்கான ஒழுங்குகளை, வரையறைகளை, அரசியல் கட்டளைகளை, தூர எறிகிறது அற்பங்கள் என, இந்த தீட்சண்யம்தான் இலக்கியத்தின் கலைகளின் ஜீவிய நியாயமும் ஆகிறது.

அநுபவத்தின் இந்த உக்கிரத்தை, நாமும் பங்கு கொள்ளத்தான், நாம் இலக்கியத்தை நாடுகிறோம் கலைகளை நாடுகிறோம்.

இரண்டு விஷயங்களை நாம் மனதில் அழுத்தமாகப் பதித்துக் கொள்ள வேண்டும். அதை நான் திரும்பத் திரும்ப வலியுறுத்த விரும்புகிறேன்.

ஒன்று பார்வை, பார்ப்பவன், பார்க்கப்படும் பொருள் அநுபவ உக்கிரம் இவை எல்லாவற்றின் பிரிக்கமுடியாத ஒன்றிப்பு. ஒரு சௌகர்யத்திற்காகத்தான் இப்படி பிரித்துச் சொல்லி, இவற்றின் ஒன்றிப்பு என்றேன். இவற்றில் ஏதோ ஒன்றைச் சொல்லும்போதே கூட இனி சொல்லப்போகின்ற மற்றவையும், அந்த ஒன்றிலேயே அடங்கிப் போவதைக் காணலாம், பார்வை என்று சொல்லும் போதே பார்ப்பவனும் பார்க்கப்படும் பொருளும்

"உக்கிரமான அனுபவத்தின் வெளித்தோற்றம்"

மூதாட்டி — தேவி ப்ரசாத் ராய் செளதுரியின் ஓவியம் - நன்றி : ஆர். கிருஷ்ணராவ்

அடங்கிப் போகின்றன. இவை இல்லாமல் பார்வை இல்லை. இந்த வார்த்தைகளை மீறி, இவற்றை, நான் சொல்ல விரும்புவதை integrated whole ஆக, உணர முடியுமா ? முடிந்தால் நான் சொல்வது விளங்கும்.

இரண்டு : இந்த உக்கிரம்தான் கலையும் இலக்கியமும். எந்த சாதனத்தில் குறியீடாக வெளிப்பாடு பெறுகிறதோ அதைப் பொறுத்து இலக்கியமும் மற்ற கலைகளும் பல்வேறு துறைகளாக வடிவங்களாக பிரிவுபடுகின்றன.

கடைசியாக ஒன்று : நமது அநுபவத்தின் சாதாரணத்தை மீறி, இன்னொருவனின் அநுபவ உக்கிரத்தை நாமும் பங்கு கொள்வதற்காகத்தான் கலைகளும் இலக்கியமும் நம்மால் நாடப்படுகின்றன.

அடிப்படையான விஷயங்களைப் பற்றிச் சொல்லி விட்டேன். இந்த அடிப்படை விஷயங்களிலிருந்து நாம் மேற்செல்லும் போது,

ஒன்று கலையானல், இலக்கிய சிருஷ்டி தான் என்றால், அந்த சிருஷ்டி, அந்த கலை, அந்த இலக்கியம், பார்ப்பவனிடம் பார்வையில், பார்க்கப்பட்ட பொருளில், அந்த உக்கிர அநுபவத்தில் இல்லாத ஒன்றாக, அதனிலிருந்து பிறக்காத அந்நியப்பட்ட ஒன்றாக இருக்க முடியாது. அந்நியப்பட்டதாக இருக்குமாயின், அது உக்கிர அநுபவம் இல்லை ; அதில் உண்மை இல்லை; அது பொய். அதை நாம் நாட வேண்டிய தேவை ஏதும் இல்லை என்பது தெளிவு.

இதையே திருப்பி வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதாக இருந்தால், ஒரு கலைப்படைப்பு ஓர் இலக்கியம், உக்கிர அநுபவத்தைச் சொல்வதால், ஓர் உக்கிர அநுபவம், ஏதோ ஒரு சாதனத்தில் குறியீடாக தரப்பட்டுள்ளதால், அந்த உக்கிர அநுபவம், பார்வையைப் பற்றி, பார்த்தவனைப்பற்றி, பார்க்கப்பட்ட பொருளைப் பற்றி நமக்குச் சொல்கிறது.

இலக்கியம் கலைகள் பற்றிப் பேசும் போது கற்பனை, சொல்திறன், உத்திகள் என்று ஏதேதோ சொல்ல நாம் பழக்கப்பட்டிருக்கிறோம். இவை எல்லாம் ஏதோ இல்லாத ஒன்றை எங்கிருந்தோ கொண்டுவந்ததைப் போல, அப்படிப்பட்ட பாவனையில்.

உண்மையில், ஓர் உண்மையின், உண்மை அநுபவத்தின் உக்கிரம் காரணமாகத்தான், அந்த உக்கிரம் நம் அநுபவங்களின் சாதாரணத்துவத்தை மீறியுள்ள காரணத்தால்தான் அந்த உக்கிரத்தின் குணங்களை கற்பனை என்கிறோம்.

உக்கிர அநுபவம், ஒரு சாதனத்தில் குறியீடாக தரப்படும்போது நிகழ்வதைத்தான் சொல்திறன், உத்திகள் என்று சொல்கிறோம்.

இவையெல்லாம் உண்மைகள்.
நாமறிந்த பெரும்பாலான பல போலிகள்.

கற்பனை, வர்ணனை, அலங்காரம், உவமைகள் உத்திகள், என்றெல்லாம் நாம் கற்றுக்கொண்டுள்ளது, எந்த அர்த்தத்தில் நாம் கற்றுக்கொடுக்கப்பட்டுள்ளோமோ, கற்றுக் கொண்டுள்ளோமோ, அவையெல்லாம் போலிகள். பொய்கள். அநுபவ உக்கிரத்தைச் சாராதவை.

இவை பொய்களாக, போலிகளாக இருக்கும் காரணத்தால்தான் படைப்பு வேறு, படைப்பவன் வேறு, ரசனைக்காகத்தான், குதூகலத்திற்காகத்தான், இலக்கியமும் கலைகளும் என்ற வாதம், ஏதோ அழகு அழகு என்று கதைக்கப்படுகிறதே, அந்த அழகு ரசனைக்காகத்தான் இலக்கியமும் கலைகளும் என்ற வாதம் பிறந்துள்ளது.

போலிகள் சுலபமாகப் பிறக்கிறார்கள். நாம் மிகச் சுலபமாக ஏமாந்து விடுகிறோம். ஏமாற்றப் பட்டு விடுகிறோம்.

புத்த தேவன் போதி மரத்தடியில், கண் மூடி கால் சப்பணமிட்டு அமர்ந்திருக்கும், கோலத்தை சிற்ப படிமங்களில் நாம் கண்டிருக்கிறோம். எல்லோருக்கும் தெரியும் அந்நிலையில் புத்தனுக்கு ஞானோதயம் கிட்டியது.

அது மிக உக்கிரமான அநுபவத்தின் ஓர் உண்மையின் வெளித்தோற்றம்.

புத்தன் வாழ்க்கை உக்கிரம் நிறைந்தது. அவன் பார்வை உக்கிரம் நிறைந்தது. அந்த தியான வடிவம் உக்கிரம் நிறைந்தது. அவன் பெற்ற ஞானோதயம் ஓர் உக்கிர அனுபவம். அது ஒரு தேடல்.

அவன் காலத்திய சமூக ஒழுங்குகளை தர்மங்களை, அவன் மீறியவன் முரண்பட்டவன் அவன் தேடல். நிரந்தர உண்மைகளை Universal truths-ஐ நாடிய தேடல். இவையெல்லாம் பிரிந்துவிட முடியாத ஒன்றேயான ஒன்று. ஒரு முழுமை.

இதை எதற்காகச் சொன்னேன். நாம் புரிந்து கொண்டிருப்பது வெளித் தோற்றங்களை,

நீண்ட காவியுடை உடுத்தி கால் சப்பனிட்டு கண்கள் மூடி, மரத்தடியில் உட்காருதல்.

இவையெல்லாம் உண்மை நீங்கிய, உக்கிரம் அற்ற, சொல்திறன், கற்பனை, வகையறா வகையறாக்கள். இந்நிலையில், உதயமாவது, இந்த யோகிக்கு சம்பந்தமில்லாததாகத் தான் இருக்கும்.

'மக்களே போல்வர் கயவர்' என்பது வள்ளுவர் வாக்கு. வள்ளுவனின் பார்வை, அவனது உக்கிர அநுபவம், மக்களைப் பற்றியதில் இல்லை. கயமையைப் பற்றியதில் இல்லை. கயவர் மக்களே போல்வர் என்றாரே, அந்த ஏகாரத்தில் உள்ளது. அந்த ஏகாரம் தான் Universal truth, அவன் காலத்திலும் இன்றும்.

[22-11-79 அன்று தில்லி ஸ்ரீ வெங்கடேஸ்வரா கல்லூரி தமிழ் மாணவர்களிடையே நிகழ்த்திய உரை]

—நன்றி : யாத்ரா

Seeing is of itself a creative operation, one that demands effort. Everything we see in our ordinary life undergoes to a greater or lesser degree the deformation given by acquired habits and this is perhaps especially so in an age like ours, when cinema advertising and magazines push at us daily, a flood of images which, all ready made, are to our vision what prejudice is to our intelligence. The necessary effort of detaching oneself from all that, calls for a kind of courage and this courage is indispensable to the artist who must see all things as if he was seeing them for the first time. All his life he must see as he did when he was a child.

— *Henri Matisse*

மனத்திரை

ஜெயராமன்

இன்றைய நாகரீகச் சூழலில் கலை நுணுக்கங்களுக்கு குறைவில்லை. வேறு பல நாடுகளின் கலை வெளிப்பாடுகள் நம் நாட்டின் சம்பிரதாய கலாச் சாரத்துடன் பலவாறாகக் கலந்துவிட்டன. தேசிய தனித்தன்மை, உலகப்பொது கலையுணர்வு சார்புகளை ஒட்டி கலைஞர்கள் தங்களுக்குள் கட்சிகளை ஏற்படுத்திக்கொண்டுவிட்டனர். இளையதலைமுறை கலைஞர்களிடையே இந்த கட்சி வாதங்கள் பெரும் குழப்பங்களை விளைவித்திருக்கிற இன்றைய சூழலில் ஒரு சில கலைஞர்களாலேயே தங்களது படைப்புகள் இந்த சார்புகளை மீறிய தனிமனித கலைவெளிப்பாடுகள் என்ற உணர்வை தோற்றுவிக்க முடிகிறது.

அந்த ஒரு சிலரிடையே அச்சுதன் கூடலூர் ஒரு புதுமுகம்.

உண்மையைத் தேடுகிற சாதனமும், அவ்வாறு தேடிக்கண்டதை கலை உருவாக வெளிப்பாடு செய்யும் உத்திகளுமே கலை - என்கிற இலக்கணத்தை ஒட்டியே இவரது சாதனைகள் கடந்த பத்தாண்டுகளில் பலவாறான பரிணாம வளர்ச்சிகளைக் கண்டிருக்கிறதென்பதை இவரது சமீபத்திய கலைக் கண்காட்சியில் காணமுடிகிறது.

மனத்திரையில் படிந்துவிட்ட பெண்மையின் உருவ அழகுகள், சிந்தனையைக் கிளறிவிட்ட சமுதாய சூழ்நிலைகள் முதலானவற்றை ஆர்பரிக்கும், காட்டமான வர்ணங்களில் வெளியிடத் தொடங்கிய இவரது இலக்கிய அணுகுமுறை, இவர் ஒரு முன்னாள் மலையாள சிறுகதை எழுத்தாளர் என்பதை முன்கதைச் சுருக்கமாக்கித் தருகிறது. ஆரம்ப கட்டங்களில் தன் ஓவியங்களிலும் கதையம்சங்களையே இவர் பெரிதும் விரும்பி நாடியிருக்கிறார் என்று தெரிகிறது. கட்டுக்கடங்காத இவரது கோபதாபங்களையும் நினைத்தவைகளை நினைத்த நிலையிலேயே வர்ணத்தில் கொட்டிவிடுகிற அவசரத்தையும் இந்த விறுவிறுப்பான, ஒன்றுக்கொன்று திரைச்சீலையிலேயே போராடி நிற்கின்ற வர்ணக் கோர்வைகளில் காண்கிறோம். நினைவுகளை பச்சையாகவே கொட்டிவிடுகிற இவரது ஆவேசம் நாளடைவில் கலைவெளிப்பாட்டு உத்திகளை கையாளுகிற முயற்சிகளில் சமனப்பட்டு விட்டது.

மையக்கருத்தைப் போலவே வெளிப்பாட்டுப் பாங்குகளும் ஆழமாக பரிசீலிக்கப்படவேண்டிய ஒன்று என்று இவர் கண்டறிந்த காலகட்டத்தில் இவரது ஓவியங்கள் உருவ வெளிப்பாடுகளை விட்டு அருவமான வர்ணக்கோர்வைகளை ஆராயத் தொடங்கின. உணர்ச்சி பூர்வமான, வளைவுகளடங்கிய சித்திரப்பாங்கு படிப்படியாக ஆராய்ந்து தெளிந்த, பெரும்பாலும் நேர்கோடுகளால் ஆன,

சதுர - செவ்வக வர்ணக்கட்டங்களில் அடக்க மாகியது.

ஏறக்குறைய ஐந்து ஆண்டுகள் (1977-82) தனது ஓவியங்களில் இத்தகைய அருவமான (abstract) வர்ணக்கோர்வைகளையே காட்டிவந்த நேரத்திலும் இவரால் தனது இயல்பான உணர்ச்சி பூர்வமான கற்பனை ஓட்டத்தை தவிர்க்க முடிந்ததில்லை. இந்த கற்பனைப் படிமங்கள் அவ்வப்போது இவரது சித்திரங்களில் வெளிப்படத் தொடங்கின. இந்த இரு முற்றிலும் வேறான வெளிப்பாடுகளின் இடையே தன்னைத்தானே இனங்கண்டு கொள்ள முடியாத நிலையில், இவரது சித்திரங்களும் ஓவியங்களும் தனித்தனியான கண்காட்சிகளில் உலா வந்தன.

கற்பனை வளத்தை (Romanticism) நாடிச் செல்லும் தனது இயற்கையான இயல்பை தவிர்த்துக் கொள்ள முடியாத நிலையிலும் இவரால், அறிவு பூர்வமாக, அருவ வர்ணக்கோர்வைகளின் மூலம் பெறக்கூடிய கலைவெளிப்பாட்டு நுணுக்கங்களை முற்றிலும் ஆராயாமல் விட்டுவிடவும் முடிந்ததில்லை. இந்த வர்ண ஆராய்ச்சிகள் முதிர்ச்சி அடைந்த நேரத்தில் இவரது ஓவியங்கள் கைதேர்ந்த கலை - நுணுக்க வெளிப்பாடுகளாக அமைந்ததேயல்லாது, அவற்றில் கலைஞனது உயிரோட்டத்தை, குறிப்பாக இவரது சித்திரங்களில் காணக் கிடைத்த கற்பனைப்படிமங்கள் தந்த அதிர்வை காணமுடியாது போயிற்று.

எப்படியும் இந்த இரு முரணான வெளிப்பாடுகளில் சமகாலத்தில் தொடர்ந்து ஈடுபடுவது இயலாத ஒன்று என்று அறிந்த, இவரது வளர்ச்சியை உடனிருந்து பாராட்டிவந்த ஒரு சிலருக்கு இந்த முரணான அணுகுமுறைகள் பெரும் பிரச்சினையாகவே தோன்றியது.

எனினும் ஒரு கலைஞன் தன்னைத்தானே உணர்ந்த நிலையிலேயே எந்த ஒரு மாற்றத்தையும் எதிர்கொள்ள வேண்டும் என்ற நியதியை மெய்ப்பிக்கும் வகையில் இன்று இவர் தன் இரு வேறான வெளிப்பாடுகளையும் ஒருமுகப் படுத்தியிருப்பதை மகிழ்ச்சியுடன் வரவேற்கிறோம்.

ஓவிய நயம் சிறக்க, இன்னமும் இவரது ஓவியங்களில் அருவமான வர்ணக்கோர்வைகளே திரைச்சீலையின் பெரும்பாலான பகுதியை ஆக்கிரமித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. ஆனால், இன்று இவற்றினிடையே, முரணான இயல்புகளைத் தோற்றுவிக்காத உருவ வெளிப்பாடுகள், தன்னைச் சுற்றியுள்ள . வர்ணக்கோர்வைகளுக்கு இயைந்த வகையில் அருவ பாதிப்புகளை ஏற்றுக்கொண்டு ஓவிய நயம் சிதையாது, அதே நேரத்தில் உணர்ச்சி பூர்வமான கற்பனைப் படிமங்களை சாடையாகக் குறிக்கின்றன.

இவை தரும் புலன்வழி சலனங்களும் (Visual movements) அவற்றை ஒட்டிய நுண்ணுணர்வு பிரதிபலிப்புகளும் இந்த கலைஞர் இன்னமும் பல முன்னேற்றமான படிமங்களைச் சிறப்பாகப் படைத்துத் தருவார் என்ற நம்பிக்கையைத் தோற்றுவிக்கின்றன.

Tamil Nadu Oviam Nunkalai Kuzhu

(Tamil Nadu Lalit Kala Akademi)

The Tamil Nadu Oviam Nunkalai Kuzhu (Tamil Nadu Lalit Kala Akademi) was established in 1975, by the Government of Tamil Nadu with a view to foster and develop the plastic and graphic arts. Since its establishment, the Kuzhu has been striving to encourage artists and art movement in general, in this State.

The General Council headed by the Hon'ble Minister for Education, Government of Tamil Nadu, constitutes the supreme authority of the Kuzhu. Schemes of the Kuzhu are implemented through annual grants received from the Government of Tamil Nadu.

In order to create an awareness for art, the Kuzhu conducts annual art exhibitions, extends Scholarships to young artists of talent, and publishes a journal on art carrying articles both in English and Tamil. The Kuzhu also conducts Orientation Courses for art masters of schools in Tamil Nadu. Besides these, the Kuzhu purposes to extend help to art activity in the State, by release of grants to affiliated art organisations and to district Art Centres, by the conducting of seminars and conferences on various art disciplines and by organising artists' camps. Eminent artists are honoured and grants are given to deserving artists for conducting One-Man-Shows.

To enable the common man to possess the art work of his choice at a nominal rate, the Kuzhu has started the printing of art works of eminent artists in the form of picture post cards. Ten picture post cards in a decorative folder offers a choice selection of contemporary art works of some of the well-known artists of Tamil Nadu.

AR

Registration
Published by Tamil Nadu Oviam N
Govt. Museum Campus, Ma
Printed at Reliance Printers,